

## ХУДОЖНІ КОДИ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В НОВЕЛІ СІЛЬВЕНА ТРЮДЕЛЯ «ТЮЛЬПАНИ І МАКИ»

*У статті здійснена спроба розкрити поетику пам'яті та забуття як індивідуальних модусів перцепції війни в новелі сучасного канадського франкофонного митця Сільвена Трюделя через синтез інтермедіальних кодів – живописного, пластичного та музичного.*

**Ключові слова:** канадська франкофонна новела, інтермедіальна поетика, історична травма, пам'ять, забуття.

Сільвен Трюдель – ім'я, допоки невідоме в Україні, однак добре упізнаване на Заході, причому по обидві боки Атлантики. У 1986 р. цей франкомовний канадець дебютував романом *Le souffle de l'harmattan*, що отримав схвальні відгуки критики, тож подальші пріоритети письменника обмежувалися художньою прозою. Так одна за одною у світ виходять книги, кожна з яких увінчалася тією чи іншою літературною відзнакою – «Земля царя Крістіана» (*Terre du roi Christian*, 1989), «Зара, або Чорне море» (*Zara ou la mer Noire*, 1993), збірка новел «Пророки» (*Les prophètes*, 1996), а також низка прозових творів для молоді та юнацтва. Трагічний і непростий роман за традиційним межовим сюжетом – людина перед лицем смерті – «Ртуть під язиком» (*Du mercure sous la langue*, 2001) – здавалося, остаточно утвердив у канадській літературі голос Трюделя як новітню й непересічну інтонацію, що «у хвилюючому букеті поєднала блискучу манеру письма, витончену фантазію та глибоку інтелігентність» [Chantal, 2013]. Потому митець неочікувано і фактично безслідно зникає з поля зору заінтригованих читачів і журналістів і так само неочікувано, після кількарічного тривожного мовчання озивається збіркою новел із промовистою назвою – «Море спокою» (*La Mer de la tranquillité*, 2006). Тодішній шквал фахових нагород і овацій – літній бестселер у Франції (2006), престижна літературна премія Prix du Gouverneur général (2007) – супроводжувалися непоодиноким висновком критиків, що «імовірно, йдеться про один з краєвих творів квебекської літератури» [Chantal, 2013]. Однак народження «Моря спокою», попри медитативну назву, обернулося для автора надважкою точкою катарсису: протягом шести років мовчання та ізоляції він самовіддано – від початку до кінця – доглядав невиліковно хвору дружину. Збірка новел була написана саме в серці цієї трагічної бурі, причому, як

пояснить в одному з інтерв'ю сам митець – «без розуміння, для чого чому і яким чином» [Chantal, 2013]. Спустошений психічним надривом, автор присвятить перевидання новел 2013 р. пам'яті дружини і стривожить публіку та критику мінорною нотою: «Тепер як ніколи варто перечитати цю пронизану трагічним світовідчуттям <...> книгу, де кожна історія – настільки ж темна, як і прекрасна – відлунує кинджалом у серці, адже цілком можливо, що йдеться про останнє написане митцем» [Chantal, 2013]. У тому ж 2013 році в інтерв'ю виданню *La presse Canada* митець зізнався, що його «смак до письма зник, зник безслідно» [Chantal, 2013], а свій новий образ, переплавлений у гущі згаданих життєвих колізій, осмислив як маленьку людину «вулиці й тіні» – здатну більшою мірою слухати, аніж говорити.

До певної міри саме таким постає авторове *alter ego* – оповідач новели «Тюльпани і маки» – п'ятої з дев'яти новел збірки. Спокійний і стриманий чоловік середнього віку, людина неконфліктна і неамбітна, він живе в провінції разом із дружиною, вирощує томати на невеличкій грядці та підтримує добросусідські стосунки з ветераном авіації, старіючим, однак «здоровим як бик» Морісом Ганьоном. Останній, у свою чергу, одержимий пам'яттю про Другу світову війну та її героїзацією. Отже, вже на початку новели перед читачем нерозривний «сусідський» симбіоз і водночас латентний конфлікт індивідуальних модусів буття: у той час як старший сусід не мислить себе поза великим історичним наративом, молодший не причетний до нього безпосередньо і досить комфортно почуватися у своєму малому й почасти профанному світі, де йому, втім, немає спокою від оповідок про священне минуле Моріса Ганьона: «Наш любий і ласкавий сусід, Моріс Ганьон, ні дати, ні взяти – справжній балакун, от тільки на язичі в нього – лише минуле й більше того – виключно його, власне й виняткове, окреслене терновими куцями, колючим дротом і маками, той час, що так ревниво присвоєний тільки ним одним, ніби найкрасивіша жінка у світі» [Trudel, 2013, с. 101]. Поділитися роздумами про сусіда оповідача штовхає його маленький особистий відчай: «Я ладен був би й далі потерпати від його сліпучої нелояльності, – і змовчати усе, що знаю, або ж думаю, що знаю, про цю людину, окрім однієї сумнозвісної правди: Моріс Ганьон обоженує побалакати про війну, так делікатно прозвану Другою світовою, і лиш від цього кипить кров у його жилах» [Trudel, 2013, с. 101]. Тож із певного моменту новела окреслює поведінкові лінії двох нараторів: тоді як старший інтерпретує свій життєпис на тлі колективної пам'яті нерозривно з великим історичним наративом, для молодшого розказана історія постає швидше як сублимація особистого роздратування, а також – як виявляється пізніше – шлях переосмислення власного життєвого досвіду крізь призму буттєвого і ментального просторів сусіда-Ганьона.

Однак причина оповідачевої сатири щодо свого старшого співвітчизника полягає не в тому, що він цинік бодай без частки патріотизму, і меншою мірою в тому, що він по суті вимушений прийняти чужо йому, сконструйовану Іншим модель історичної пам'яті (допоки в нього самого немає з історією живого, емпіричного зв'язку, він постає не як її творець, однак носій і рецептор, своєрідна “ментальна форма” для наповнення та інтерпретації). Істинна причина швидше в тому, що у «*бравого солдата*» Ганьона редуковане відчуття причетності до війни насамперед як до людської трагедії – по обидва боки барикад, – а також у його сліпому неприйнятті факту, що вона нікого нікому не навчила і не вчить (у новелі в діалогічній формі переплетені алюзії на дві світові війни – Першу та Другу). Ця своєрідна «антиграссівська» реприза (мається на увазі роман Гюнтера Грасса «Цибулина пам'яті», 2006) особливо зримо зринає в одній із побутових сцен, де Моріс (до речі, це прецедентне ім'я з християнським акцентом та фоносемантичною ознакою смерті (*фр. mort – смерть*) та бравади (*фр. gagner – нежоративне від gagner – перемагати*) поміж іншим зауважує, що у свій час він «<...> бомбардував Німеччину так, начебто це була його власна ракова пухлина» [Trudel, 2013, с. 103]. Очевидно, що в момент цього сусідського одкровення в постаті просто-таки уведеного в ступор оповідача промовляє особистий досвід автора, його болісна подорож «*на край ночі*», де людська хвороба – як наголошував він сам після довгих років опліч безпомічної дружини – осмислена як непомірне таїнство страждання, незрівнянне із жодним подвижництвом.

У Моріса Ганьона, однак, усе добре й стабільно – він насолоджується заслуженими благами під сонцем – міцна родина, будинок у передмісті, понад десятеро онуків та кілька правнуків (так у новелі імпліцитно заявлена також тема пам'яті поколінь): «*Із віття його садових дерев грайливо звисають гойдалки та водопої для колібри, і Моріс Ганьон невпинно повертається до своїх найяскравіших спогадів – підризу дамби Едер, атаки на легендарний норвезький лінкор Тірпіц, а також – до тієї лютневої ночі, коли на Дрезден виверглися тонни фосфору*» [Trudel, 2013, с. 102]. Зрештою, подвиги солдата Ганьона завершаються на щиріть вигорілих полях Нідерландів, де він зустріне юну селянку, згодом – його дружину. Сиджбіла – так звали молоду і прекрасну голландку – вижила в північному холоді останньої воєнної зими, харчуючись бульбами тюльпанів; не менш буденним і водночас магічним видається той факт, що її весільна сукня була скроєна із тканини парашута. Як істота до певної міри міфологічна (найперше в кельтському відчутті образу) – прекрасна й огорнена в небесну тканину, «пропорошена» й вигодувана квіткою – вона принесена Ганьоном на батьківщину буквально на руках (*фр. au bras*»), пересаджена й одомашнена ним як рідкісна квітка в чужій землі. І тепер,

за плином років, їхній дім обрамлюють пишні клумби «тюльпанів, примул, півоній, троянд та лілій» [Trudel, 2013, с. 102]. Однак попри життєствердні кольори домашньої ідилії Ганьонів все тут промовляє до оповідача, а через нього – і до читача – *неоднозначними знаками*.

Квіткові насадження довкола дому Ганонів у творі постають як збірний живописний образ, що об'єднує синтетичні коди-лейтмотиви, якими пронизана уся новела. Знаково, що будучи студентом, Сільвен Трюдель вивчав історію кінематографа у Монреалі – швидше за все, саме «естетична пам'ять» митця і різнобічне відчуття матеріалу (один із критиків порівнює митця зі «*скрупульозним скульптором*» [Fortin, 2001]) дозволяють йому «режисерувати» текстову тканину власної прози як великий інтермедіальний знак. Так із різними відтінками та інтенсивністю кольору, запаху, дотику й смаку перед читачем розкриваються полісемантичні художні коди: візуальний (колористика), одоричний (аромат квітів і маковий дурман, миро, що ним плачуть статуї, привезені Ганьоном з міста Лурд), тактильний (ожина, реп'яхи і троянди, терновий вінець Христа на іконі, жар дрезденських авіабомб, поранений палець оповідача), смаковий (солодкаво-гіркі бульби тюльпанів, присмак крові на язиці), пластичний (неоднакова форма «заголовних квітів» – тюльпанів і маків; трикратний код: хрестоподібна форма примули, хрестоподібна форма військового літака-бомбардувальника Ганьона, ікона розп'ятого Христа, прикріплена гвіздком всередині самого літака; барокові руїни зруйнованого палацу Цвінгер), музичний (згадані нотні рукописи Й.-С. Баха, назавжди поховані під попелом Дрездена), корпоральний (стигмати Христа, що кровоточать з ікони у відкрите небо, тілесні недуги й поранення бойових друзів Моріса, уколений палець та закриті очі оповідача) та фотографічний (у фіналі оповідач робить власну фотографію). Кожен із цих кодів, у свою чергу, навантажений амбівалентними значенням. Так, з одного боку, квітник зовні – це лише розмаїте буяння саду, своєрідна алюзія на пахощі рукотворного земного раю, створеного родиною Ганьонів. Водночас, виплеканий тепер уже немолодою голландкою, він навантажений образотворчим потенціалом, постаючи як ремінісценція на gobelen із фламандським інтересом до втаємниченої краси кожного пуп'янка. Нескладно помітити, що флористичний мотив у новелі вжито у якості обрамлення: так само, як квіткові бордюри «*обрамлюють*» дім Ганонів (фр. «*garnissent leurs platebandes*»), а буквально – відгороджують цей добродесний Едем від решти світу), рослинний код – живі тюльпани та маки – зринає на початку історії й стає її завершальною і гротескною нотою (штучний поминальний мак-емблема на лацкані піджака, однак зі справжнім присмаком крові).

Водночас наближений розгляд композиції “клумби-гобелену” дає змогу вирізнити в ній два контрастні колористичні коди: блідо-білий та насичено-червоний. Так, на білому тлі, що усталено апелює до християнської цноти, невинності й чистоти людського тіла (лілія та примула) кожна червона квітка акцентує семантику кривавої плями – або через асоціацію чи імпрезу (як от півонії чи тюльпани), або через символ (мак і троянда – сакральні квіти крові). Разом з тим, цей квітник навантажений ще одним двоїстим кодом: сакральним та світським. Тоді як тюльпан і півонія апелюють до індивідуальної емоційної збудливості (кохання, тілесний потяг, гордовитість, почасті – пиха), християнська церковна обрядовість не може обходитися без маку (у Провансі його пелюстками прикрашають храми в день Сходження св. Духу), троянди (традиційно сакральна квітка Мадонни), лілії (квітка Благовіщення та архангела Гавриїла) та примули, форму якої у християнському фольклорі вважають відбитком ключів Царства Небесного [Золотницький, 2013, с. 160-224]. Тобто на сусідській території пана Моріса, хоч він сам про те, імовірно, не здогадується, людські *пристрасті* тісно “зрошені” зі *страстями* – кров’ю і болем Христовими (так примула – італ. *fiore passione di Cristo* – буквально позначає благородну квітку мук Господніх). У свою чергу жорстокий і неоднозначний, однак очевидний висновок військових стратегів про те, що 25000 загиблих у Дрезденських бомбардуваннях (за офіційними підрахунками), присутньо виявилися принесеними в жертву заради подальшого спасіння тисяч людей увиразнює інтертекстуальне звучання цього мотиву [Taylor, 2005, с. 460]. Тож червоне на білому, кров на чистому тілі – ось закодований “візуальний” посыл цієї картини очима наратора, Морісового антагоніста, який виступає носієм не скалькованої точки зору, однак в індивідуальний спосіб бачить загальнодоступні речі та інакше інтерпретує увесь простір Ганьонів – створений і перетворений ними. Зрештою, відсторонений мodus оповідача в новелі, іронічна деконструкція сусідського полотна наділяє його можливістю інтуїтивно сприймати квіти в садібі «бравого ветерана», поза їх позірною декоративністю, як дуже неоднорідні й суперечливі знаки, і цей наліт новелістичного скепсису змушує читача “вдивлятися” у знаки квіткової аури глибше. Насправді у призмі традиційних флористичних конотацій щодо жодної зі згаданих квіток (а всі вони, без сумніву, одні з найбільш давніх, популярних і полісемантичних флористичних символів у західноєвропейській культурі) не може бути остаточного фіксованого значення чи істини. Уже пронизана критичним оком читача, лілія постає як рослина Едему, однак водночас і саду Гетсиманського, у романському коді – як цвіт краси і цноти, у германському ж – пізнаваний есхатологічний символ, квітка надгробних каменів; у міфопоетичному перекодуванні півонії зринають її

чудесні цілющі властивості й поруч – розплата за невинуватого пиху. У свою чергу тюльпан із естетичного фетиша північних майстрів перетворюється на символ сумнозвісних голландських квіткових бірж, невинуватого марнотратства, афер і трикстерства [Золотницький, 2013, с. 204–216]. Так, це квітка сакральна і таємнича, проте водночас профанна і пуста, що засвідчено також її багатообіцяючою, хоч зрештою й “оманливою” пластичною формою (наприклад, свого часу Й.-В. Гете так коментував позірність тюльпана: *«ніколи не благоговій перед пустою примарою»* [Золотницький, 2013, с. 218]. Отже, які б образи не постулював Ганьон у своїй квітковій виставці – неважливо, стверджує він їх для себе чи демонструє іншим – у смислів, якими він наділяє і дійсний світ, і своє *«замкнене минуле»* завжди знаходиться зворотний бік. І ним є сусід-оповідач.

Насамкінець, у світоглядному горизонті оповідача апологія архівованої та “розказаної” Ганьоном-учасником війни – чергової з людських воєн – перекодована музичним жанром Бахових страстей як свідчення духовних терзань та мученицької смерті. *«У деяких новелах, – це влучно помічає канадка Гі Шанталь, – особливо гостро звучить німий гнів проти тих, хто не усвідомлює, що людський біль буває часом безвихідним»* [Chantal, 2013]. А поміж тим – і письменник не втомлюється повторювати це у своїх інтерв’ю – тотальний людський відчай усе ж існує [Fortin, 2001]. Тож недивно, що тоді як Моріс шкодує за втраченими манускриптами Баха як за цінними раритетами, оповідач інстинктивно вчуває в тому трагічний і німий молитовний голос, звернений до Бога і його світу. Тим самим мовчання й інертність сусіда у стосунку до Ганьона вписуються в незавершену модель барокової музики, де гостро звучить тема не дієвого проживання, однак переживання світу, напружена й драматична рефлексія щодо сфери людського й буттєвого. Бахівський прийом протестантського хоралу, особиста утаємничена потреба в Богові зринає також наприкінці роману, коли в домі Ганьона неочікувано сталося диво – нібито почали мироточити привезені з Лурда пластикові статуетки. Ця новина сколихнула сонне передмістя – і сюди потягнувся натовп прочан, які хором співають християнські гімни. Дивним чином цей день збігається з 11 листопада, днем пам’яті жертв війни, коли на верхній одяг потрібно кріпити емблеми пам’яті – штучні квіти маку. У фінальній сцені оповідач якраз тим і займається, задумливо готуючись, за ініціативою дружини, поповнити лави цікавих прочан. Безперечно, оповідач не схиляється перед пам’ятними знаками, а навпаки десакралізує тюльпани і маки війни, однак робить він це виключно тому, що люди “зовні” – ті, яких він бачить за вікном на вулиці і які оточують Ганьона та цементують його міф – військові побратими, сусідшанувальники, міщани-прочани – зберегли у пам’яті химерний образ, спогад

про війну як факт буття, але не пам'ять про її трагізм, невиліковні рани та болісні уроки. Так, оповідач випадково вколуює собі великий палець руки і присмак його власної *живої* крові на язичі тепер дисгармоніює з *неживою* емблемою – калькою і симулякром. Живий мак як вразлива і химерна квітка – так само, як і яскравий тюльпан-Ганьон – розсипається на очах, перетворюючись на спогад-привид із опіумним запахом, що до нього свого часу звертався німецький поет Б. Сигізмунд: *«Сладко благоухание фиалки, чуден запах розы, горяч, как пряное вино, аромат гвоздики, ты же издаешь одуряющий запах, подобный водам реки Леты, уничтожающим воспоминания прожитой жизни»* [Золотницький, 2013, с. 330]. Саме в такому глибинному контексті стає зрозумілим, що мак – доволі небезпечна емблема пам'яті, адже апелює і до пам'яті, і до забуття як двох індивідуальних способів переживання світу людиною. Однак саме ця *безпомічність людської пам'яті* муляє й ріже оповідачеві очі найбільше – принаймні тією мірою, що відбирає в нього бажання бути живим актантом своєї “заскленої” вітальні, вибиває упевнений ґрунт буття під ногами, перетворюючи натомість на німу *самофотографовану* статую: *«<...> тож на витягнутій руці сердито наводжу фотоапарат на власне обличчя, далі закриваю очі, стискаю зуби, тамую подих і, з присмаком крові на язичі, натискаю на спускову кнопку, аби сфотографуватися й увіковічнити себе наскільки, настільки це лише можливо»* [Trudel, 2013, с. 105].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Золотницький Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях [Текст] / Н. Ф. Золотницький. – М.: ОЛІМА Медиа Групп, 2013. – 448 с.
2. Chantal G. Sylvain Trudel: revivre et réécrire [Ressource électronique] / Guy Chantal. Mode d'accès: <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201310/04/01-4696599-sylvain-trudel-revivre-et-reecrire.php>
3. Fortin M.-C. Du mercure sous la langue. L'oeuvre au noir [Ressource électronique] / Marie-Claude Fortin. Mode d'accès: <http://voir.ca/livres/2001/08/22/du-mercure-sous-la-langue-loeuvre-au-noir/>
4. Taylor F. Dresden: Tuesday, February 13, 1945 [Text] / Frederick Taylor. – Harper Perennial, 2005. — 560 с.
5. Trudel S. La mer de la tranquillité. Nouvelles [Texte] / Sylvain Trudel. – Québec: Les Allusifs, 2007. – 216 p.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2014.

**Кобчинская Е. И.**, к. филол. н., асист.,  
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОДЫ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ПАМЯТИ В НОВЕЛЛЕ СИЛЬВЕНА ТРЮДЕЛЯ «ТЮЛЬПАНЫ И МАКИ»**

*В статье осуществлена попытка раскрыть поэтику памяти и забвения как двух индивидуальных модусов перцепции войны в новелле современного канадского франкоязычного писателя Сильвена Трюделя посредством синтеза интермедийных кодов – живописного, пластического и музыкального.*

**Ключевые слова:** канадская франкоязычная новелла, интермедийная поэтика, историческая травма, память, забвение.

**Kobchinska O.**, Candidate in Philology, Assistant Professor  
Institute of Philology, Kyiv Taras Shevchenko National University, Kyiv

### **ARTISTIC CODES OF INDIVIDUAL MEMORY IN SYLVAIN TRUDEL'S SHORT STORY 'TULIPES ET COQUELICOTS'**

*The article regards memory and oblivion as two different modes within an individual perception of war by means of intermedial codes – such as artistic, plastic and musical ones – in a short story by a contemporary Canadian francophone writer Sylvain Trudel.*

**Key-words:** Canadian francophone short story, intermedial poetics, historical trauma, memory, oblivion.

УДК 821.1612'04:316.346.2-055.2

**Ковальчук О. Д.**, студ.,  
Институту філології КНУ ім. Т. Г. Шевченка

### **ФЕМІННЕ У ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВИСОКОГО БАРОКО. АСПЕКТ ІРРАЦІОНАЛЬНОГО**

*Стаття присвячена аналізу фемінних образів в поезії високого українського Бароко. На основі розгляду текстів першоджерел в синтезі з соціально-світоглядними чинниками, визначені основні особливості творення і функціонування образів та виокремлена одна засаднича.*

**Ключові слова:** Бароко, фемінне, ірраціональне.